

Studia Litteraria
Universitatis Iagellonicae Cracoviensis 4 (2009)

DAGMARA ZAJĄC
Instytut Filologii Angielskiej
Uniwersytet Jagielloński

GATUNEK W PRÓŻNI: AMERYKAŃSKA POWIEŚĆ GROZY PO 1835 ROKU

Dopuszczalne metody rozumowania, kryteria logicznej poprawności, wymagania kontroli wyników i sprawdzalności są takie same w naukach humanistycznych jak w naukach przyrodniczych.

T. Czeżowski

Przeglądając strony internetowe poświęcone nowościom wydawniczym, można napotkać bardzo popularne ostatnimi czasy określenie „powieść grozy”. Posługują się nim zarówno wydawcy, jak i recenzenci, moderatorzy list dyskusyjnych, czytelnicy, a nawet badacze. „Stephen King – mistrz powieści grozy” – takie hasło znajduje się na stronie portalu poświęconego twórczości słynnego amerykańskiego autora¹. „Powieść grozy” to również nazwa jednego z działów w internetowym wydaniu informatora kulturalnego *Co jest grane*². *Ciemność płonie*, książka Jakuba Ćwieka wydana w 2008 roku, została określona przez recenzenta Wirtualnej Polski jako „metafizyczna powieść grozy z katowickim dworcem w tle”³.

Niemniej jednak to popularne, wpadające w ucho określenie nie wyczerpuje szerokiej gamy nazw i terminów używanych do opisu dzieł Stephena Kinga, H.P. Lovecrafta czy Richarda Mathesona. Inne rozpowszechnione pojęcia to horror, fantastyka grozy czy postgotyk. Niejeden czytelnik byłby zatem zdziwiony tym, że w „oficjalnym” dyskursie teoretycznoliterackim żadne z wymienionych określeń nie funkcjonuje, a przynajmniej nie powinno funkcjonować. Jeśli już badacze posługują się wspomnianymi pojęciami, robią to w sposób dowolny, często

¹ <http://stephenking.now.pl/>, 20 lutego 2009.

² <http://cojestgrane.pl/nowe-ksiazki/tag/powieśc-grozy/>, 20 lutego 2009.

³ <http://www.students.pl/wokol-studiow/kultura/details/8949/Ciemnosc-plonie-powieśc-grozy-z-katowickim-dworcem-w-tle>, 15 stycznia 2009.

przypadkowy. Wynika to z faktu, iż rzeczona „powieść grozy”, jak również inne, stosowane zamiennie określenia nie mają odzwierciedlenia w usystematyzowanych badaniach genologicznych. Co za tym idzie, posługiwanie się tego typu terminami nie jest w pełni uzasadnione.

Wystarczy sięgnąć po słownik lub encyklopedię, by wyszły na jaw niespójność oraz brak tradycyjnie pojmowanych, naukowych podstaw istniejących definicji. Badacz pragnący użyć precyzyjnego określenia dla danego dzieła Stephena Kinga staje przed dylematem: powieść grozy, horror czy może nawet dreszczowiec? Według *Słownika PWN*, powieść grozy to nic innego jak powieść gotycka, czyli utwór „o sensacyjnej akcji dziejącej się zazwyczaj w średniowiecznym zamku w atmosferze tajemniczości”⁴.

Słownik terminów literackich, od którego można by oczekiwać większej precyzji w definiowaniu, również utożsamia oba pojęcia:

Powieść grozy, powieść gotycka – wykształcony na przełomie XVII i XVIII wieku gatunek powieści, gdzie obok postaci rzeczywistych pojawiają się bohaterowie fantastyczni, akcja rozgrywa się zwykle w tajemniczej scenerii średniowiecznego zamczyska. Wzorcowym przykładem powieści gotyckiej jest *Zamek w Otranto* H. Walpole’a⁵.

W definicji najobszerniejszego dotychczas *Słownika rodzajów i gatunków literackich* pod redakcją Grzegorza Gazdy stwierdza się, że „powieść gotycka i jej późniejsze wcielenia gatunkowe współtworzą konwencję gotycką, która jest jednym z najistotniejszych elementów kultury i popularnej, i elitarnej od ponad dwustu lat”⁶. Jako owe „późniejsze wcielenia gatunkowe” wymienia się powieść historyczną, sensacyjną, okultystyczną oraz fantastyczno-naukową. Mimo że trudno byłoby zaprzeczyć stwierdzeniu, iż wymienione gatunki w mniejszym lub większym stopniu wywodzą się od powieści gotyckiej, zaproponowana definicja rodzi co najmniej dwa problemy.

Po pierwsze, wśród wymienionych gatunków pochodnych brakuje terminu, który mógłby adekwatnie opisać dzieła autora *Smętarza dla zwierzaków*, mimo że powieści Kinga z pewnością zawierają elementy zarówno sensacji, jak i fantastyki naukowej. Po drugie, wymienione nazwy same w sobie są dyskusyjne – wystarczy wspomnieć kontrowersje związane z samym tylko określeniem „fantastyka”⁷.

Ktoś mógłby stwierdzić, że powieść grozy jako gatunek nie jest częstym obiektem badań genologicznych w Polsce, ponieważ w naszym kraju u szczytu popularności wciąż znajduje się kryminał. Przyjrzyjmy się zatem definicjom zza oceanu, gdzie każda kolejna powieść Stephena Kinga niemal automatycznie staje się bestsellerem. Uznawana za najbardziej wiarygodną *Encyclopedia Britannica* używa określenia horror, który jest zdefiniowany jako

⁴ <http://sjp.pwn.pl/lista.php?co=powie%B6%E6+grozy>, 10 marca 2009.

⁵ *Powieść grozy* [w:] A. Popławska, P. Szelać i K. Kotowski (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2009, s. 78.

⁶ *Gothic novel* [w:] G. Gazda i S. Tyniecka-Makowska (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Kraków 2006, s. 280–282.

⁷ Zob. J. Lichański, *Literatura fantasy jako problem genologiczny* [w:] C. Dutka (red.), *Genologia i konteksty*, Zielona Góra 2000.

a story in which the focus is on creating a feeling of fear. Such tales are of ancient origin and form a substantial part of the body of folk literature. They can feature supernatural elements such as ghosts, witches, or vampires, or they can address more realistic psychological fears (...) ⁸.

Równie popularna *Encarta*, encyklopedia twórców Microsoftu, w opisie gatunku literackiego określanego jako horror podkreśla inne aspekty owej konwencji:

Horror novels, also called occult novels, usually deal with a battle between supernatural forces of good and forces of evil. They are typically darker than fantasy novels and aimed more at adult readers (...) ⁹.

Wprawdzie powyższe definicje zdają się lepiej odzwierciedlać naturę współczesnej literatury grozy, niemniej jednak są one rozbieżne w kwestii tak istotnej jak podstawowe wyznaczniki gatunku. W *Britannice* na pierwszy plan wysuwa się funkcja tego rodzaju literatury, czyli wywoływanie w czytelniku uczucia strachu. Druga definicja podkreśla rolę zawartości fabularnej tego rodzaju utworów: według autorów *Encarty*, powieść określana mianem horroru „zwykle opisuje walkę pomiędzy nadprzyrodzonymi siłami dobra i zła” ¹⁰ (przekł. D.Z.). Docho- dzimy więc do wniosku, że we współczesnych badaniach literackich brakuje precyzyjnych i naukowo uzasadnionych określeń dla tego rodzaju twórczości.

Nasuwa się pytanie: dlaczego właśnie ten gatunek (czy też może konwencja) został w pewnym sensie zaniedbany? Być może winę ponosi status powieści grozy jako utworu literatury popularnej, adresowanej do odbiorcy masowego. Jak zauważa Bernice Murphy,

Horror jest najbardziej niesprawiedliwie ocenianym z gatunków; wynika to z faktu, że podobnie jak pornografia (z którą często bywa porównywany przez arbitrow masowego gustu) otwarcie dąży do wywołania u czytelnika konkretnej emocjonalnej reakcji ¹¹ (przekł. D.Z.).

Pomimo że stwierdzenie to jest do pewnego stopnia prawdziwe, nie oddaje w pełni istoty problemu.

Nie ulega wątpliwości, że stanowisko niektórych współczesnych krytyków sprowadza się do przekonania, że prozę tego typu (może z wyłączeniem dzieł Edgara Allana Poe) można określić mianem „literatury z niższej półki”. Do niedawna przeświadczenie to było poglądem powszechnie obowiązującym. Nie wiele uwagi poświęcano wypracowanej w XVIII wieku konwencji gotycyzmu, powracającej w popularnych formach przez ponad 200 lat. Jeśli już w osiemna- stowiecznych i dziewiętnastowiecznych powieściach grozy dopatrywano się ja- kichkolwiek wartości, były to wyłącznie wartości negatywne:

⁸ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/272144/horror-story>, 20 lutego 2009.

⁹ http://encarta.msn.com/encyclopedia_761560384_7/Novel.html#p188, 20 lutego 2009.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ B. Murphy, *Horror* [w:] *The Literary Encyclopedia Online*: <http://www.litencyc.com/php/stops.php?rec=true&UID=518>, 18 lutego 2009.

złe formy, style i fabuły, podobnie jak opisywani przez nie złoczyńcy, w najlepszym wypadku służyły jako przykłady negatywne, pomagając czytelnikowi odróżnić to, co estetycznie zadowalające, od tego, co ostentacyjnie niedopuszczalne¹² (przekł. D.Z.).

W latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku sytuacja uległa jednak diametralnej zmianie. Wraz z rozwojem nowych perspektyw krytycznych, określanych w Stanach Zjednoczonych wspólnym mianem *literary theory*, nastąpiło swego rodzaju „odrodzenie” w badaniach nad powieścią gotycką (ang. *Gothic Revival*). Amerykańscy krytycy i badacze literatury związani z ruchem feministycznym, psychoanalitycznym czy wreszcie marksistowskim dostrzegali w brytyjskich i rodzimych utworach zupełnie nowe możliwości interpretacyjne. Teksty Ann Radcliffe i Charlesa Brockdena Browna były odczytywane jako symboliczna reprezentacja sytuacji kobiet, wyraz sublimacji pożądania i popędów czy też jako świadectwo niepokojów społecznych na tle klasowym.

W tym samym czasie zaczęto się również zajmować współczesną literaturą grozy. Prawdziwy renesans gotycyzmu zaowocował również zachwytem nad formami pochodnymi, jakimi są bez wątpienia powieści Kinga czy Lovecrafta. Pojawiało się coraz więcej publikacji i nowych opracowań dotyczących różnych aspektów opowiadań i powieści, które dotychczas były sytuowane na marginesie naukowego dyskursu. Co ciekawe, wyjątek stanowiły badania genologiczne, których wówczas nie podejmowano. Taki stan rzeczy utrzymuje się w Stanach Zjednoczonych do dziś: mimo że badacze chętnie sięgają do tematów związanych z literaturą grozy, przeważająca większość dostępnych publikacji skupia się na problemach interpretacyjnych.

Być może jest to część większego problemu współczesnych badań literackich, który w swym eseju trafnie opisuje Stefania Skwarczyńska:

Odwrót od badań genologicznych w ciągu całego niemal XIX i XX wieku, ich reprobacja, sprawiły, że narastający w tym czasie konkretny materiał nie został rozpatrzony w swym aspekcie rodzajowym; gatunki i odmiany nie zostały wytypowane, nazwane, określone. Historycy literatury w dalszym ciągu posługują się „pomocniczo” terminami rodzajowymi wykonstruowanymi na starym materiale literackim i nieostrożnie odnoszą je do nowego, z tym że braki terminologii genologicznej latają od czasu do czasu „impresjonistycznymi” określeniami, nieustalonymi w treści, płynnymi, beztrósko wymienianymi z jakimiś innymi określeniami¹³.

Za tego rodzaju „impresjonistyczne określenia” z pewnością można uznać terminy takie jak horror czy powieść grozy.

Wydawać by się mogło, że w Stanach Zjednoczonych genologia jako nauka rozwinęła się w nieco innym kierunku niż w Europie. Pisząc o rodzajach (ang. *genre*), badacze amerykańscy odnoszą się głównie do zagadnień związanych z językoznawstwem, zwłaszcza w ujęciu kognitywistycznym¹⁴ lub z problemami z obrębu medioznawstwa. Niewiele jest prac poświęconych badaniom genologicznym w ujęciu ściśle literaturoznawczym.

¹² F. Botting, *Preface: The Gothic* [w:] F. Botting (red.), *The Gothic*, Cambridge 2001, s. 3.

¹³ S. Skwarczyńska, *Gatunek w literaturze* [w:] D. Trzpił (red.), *Genologia polska: wybór tekstów*, Warszawa 1983, s. 23–24.

¹⁴ Zob. A. Devitt, *Writing Genres*, Carbondale 2004.

Jak wobec tego należałoby zdefiniować to różnorodne zjawisko literackie, jakim jest współczesna literatura grozy? Przywołany jako motto sąd Tadeusza Czeżowskiego przypomina, że zasady ścisłości logicznej w humanistyce, a więc i w teorii literatury, obowiązują tak samo jak w fizyce teoretycznej. Innymi słowy, istnieje konieczność opracowania definicji, która nie budziłaby wątpliwości co do swej prawomocności naukowej.

Warto w tym momencie zwrócić uwagę na kolejny problem, jaki można wskazać, analizując stan badań omawianych zagadnień. Wprawdzie niewiele było dotychczas prób opracowania nowej, precyzyjnej definicji dla literatury grozy. Nie znaczy to jednak, że nie próbowano, jak to ujmuje Skwarczyńska, posługiwać się określeniami „wykonstruowanymi na starym materiale literackim”. W tym konkretnym przypadku chodzi o powieść gotycką.

Wielu badaczy zajmujących się tematem, między innymi Edith Birkhead, Montague Summers, Eino Railo czy Devendra P. Varma, za ramy czasowe tego gatunku uznaje lata 1764–1820¹⁵. Niektórzy wliczają również dzieła twórców amerykańskich: Edgara Allana Poe’go i Nathaniela Hawthorne’a. Niemniej jednak istnieje spora grupa badaczy, zdaniem których gotyk przetrwał jako rozpoznawalny gatunek, w formie zarówno literackiej, jak i kinematograficznej.

Frederick Frank, autor najobszerniejszego dotychczas opracowania bibliografii związanej z badaniami nad powieścią gotycką¹⁶, uwzględnia w nim takich autorów jak Flannery O’Connor czy Joyce Carol Oates. Antologia opracowana przez Charlesa L. Crowa jest opatrzona znamienym tytułem: *American Gothic: An Anthology 1787–1916*¹⁷. W ostatnim rozdziale swojej pracy poświęconej gotycyzmowi w XIX wieku¹⁸ Margaret L. Carter stwierdza, że w swoich badaniach mogłaby uwzględnić wielu współczesnych twórców, gdyby zdecydowała się rozciągnąć je również na XX wiek.

Czy w związku z tym możemy stwierdzić, że wypracowane „na starym materiale” określenie – gotycyzm – jest adekwatne do opisu zjawiska, jakim jest współczesna literatura grozy? Czy po przeszło dwóch wiekach gatunek zachował niezbędną spójność i rozpoznawalność w stopniu przewyższającym nieuniknione zmiany? Czy *Miasteczko Salem* i niedawno zekranizowane dzieło Mathesona *Jestem legendą* to powieści gotyckie?

Nie ulega wątpliwości, że tego rodzaju koncepcja jawi się potencjalnemu badaczowi jako bardzo atrakcyjna. Nie tylko stanowi ona wygodne rozwiązanie kwestii genologicznej, lecz także pozwala na podstawie istniejącego, rozpoznawalnego określenia tworzyć zupełnie nowe, w zależności od zaistniałej potrzeby. Zamiast nowego gatunku współczesne utwory literatury grozy stanowiłyby odmiany czy też warianty w ramach gatunku już istniejącego. We wstępie do wspomnianego już zbioru esejów Fred Botting wymienia popularne, nowo powstałe

¹⁵ Czyli od publikacji *Zamku Otranto* Horacego Walpole’a do wydania *Melmotha Wędrowca* autorstwa C.R. Maturina.

¹⁶ Zob. F. Frank, *Gothic Fiction: A Master List of Twentieth Century Criticism and Research*, Westport 1988.

¹⁷ Zob. C.L. Crow, *American Gothic: An Anthology 1787–1916*, Malden 1999.

¹⁸ M. Carter, *Specter or Delusion? The Supernatural in Gothic Fiction*, Ann Arbor 1987.

określenia: *female Gothic*, *postcolonial Gothic*, *queer Gothic*, *Gothic science fiction* oraz *urban Gothic*¹⁹.

Czy teza tego rodzaju jest jednak uzasadniona? Jak słusznie zauważa Jakub Z. Licheński w swojej pracy poświęconej literaturze fantasy, fakt, że próbowano już dane zjawisko literackie opisać i zdefiniować, nie zwalnia nas z konieczności rozważenia, czy te określenia są wystarczające i naukowo uprawomocnione. Analizując wypowiedzi zwolenników stosowania określenia „gotycyzm” do opisanie dzieł literatury współczesnej, można dojść do kilku istotnych wniosków.

Po pierwsze, wielu badaczy posługujących się owym pojęciem w swoich pracach w ogóle tego faktu nie uzasadnia. Przykładem może być opublikowana w 1962 roku książka Irvinga Malina zatytułowana *New American Gothic*. Malin analizuje dzieła Trumana Capote’a, Flannery O’Connor i kilku innych twórców pod kątem zupełnie nowych technik i motywów, jakie dominują w „nowym gotyku amerykańskim”. Badacz podkreśla między innymi ukazywanie „napięć pomiędzy ego a superego, pomiędzy jednostką a społeczeństwem; [w omawianych dziełach] jest obrazowany przede wszystkim konflikt psychologiczny”²⁰ (przekł. D.Z.).

Malin, kładąc nacisk na różnice pomiędzy gotykiem współczesnym a gotykiem wcześniejszym, jednocześnie nie wskazuje żadnych cech wspólnych, które stanowiłyby dowód przynależności omawianych przez niego tekstów do jednego gatunku. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że w swoim opracowaniu amerykański badacz dostarcza argumentów na poparcie tezy zgoła przeciwnej, w której świetle dzieła Capote’a i O’Connor z tradycyjnie pojmowanym gotycyzmem nie mają wiele wspólnego.

Niektórzy badacze podejmują jednak próby udowodnienia ciągłości gatunku, co pozwalałoby uzasadnić używanie określenia opowiadanie/powieść gotycka w stosunku do dzieł literatury współczesnej. Analizując owe próby i zaprezentowaną w nich argumentację, daje się nieraz zauważyć całkowitą dowolność przyjętych technik opisu. Jako przykład może służyć wydana w 2000 roku praca Davida Oakesa zatytułowana *Science and Destabilization in the Modern American Gothic*. Autor analizuje w niej dzieła Richarda Mathesona, H.P. Lovecrafta i Stephena Kinga.

Główna teza wspomnianej pracy zakłada przynależność analizowanych tekstów do gatunku określanego jako gotyk (ang. *the Gothic*). Pełnią one tym samym funkcję artefaktów kulturowych: zdaniem Oakesa, w przypadku tego gatunku owa funkcja polega na destabilizacji czytelnika. Przez destabilizację autor rozumie wzbudzenie w odbiorcy uczucia niepokoju i swego rodzaju dyskomfortu, co w rezultacie prowadzi do zakwestionowania przez niego pewnych prawd i przekonań z obrębu obowiązującego, „oficjalnego” światopoglądu. Za przykład mogą posłużyć analizowane przez Oakesa powieści Kinga, w których często są ukazywane negatywne skutki rozwoju technologii (*Bastion*, *Podpalaczka*, *Christine*). Skonfrontowany z apokaliptyczną wizją powieściopisarza czytelnik zaczyna się

¹⁹ F. Botting, op. cit., s. 1.

²⁰ I. Malin, *New American Gothic*, Carbondale 1962, s. 4.

zastanawiać, czy coraz szybszy rozwój nauki jest w rzeczywistości zjawiskiem wyłącznie pozytywnym.

W swej pracy Oakes stara się wykazać, że rozumiana w ten sposób destabilizacja może być postrzegana jako jedna z konstytutywnych cech gatunku określanego jako gotyk. Przywołuje między innymi powieść *Wieland* Charlesa Brockdena Browna (1798), w której jest kwestionowana niezawodność percepcji zmysłowej. Posługiwanie się strategiami destabilizacji przez współczesnych autorów stanowi więc dla Oakesa pierwszy i najważniejszy argument przemawiający za tym, że w XX wieku powieść gotycka wciąż funkcjonuje jako gatunek.

Oakes wymienia również inne cechy, które jego zdaniem potwierdzają gotycki charakter omawianych przez niego utworów:

The works of Stephen King and Richard Matheson can be read as pieces of Gothic fiction because their tales do the same things and contain the same elements as those of Matthew Gregory Lewis and Horace Walpole. The works of these writers all destabilize the beliefs of readers, serve as cultural artifacts, and focus on the darker aspects of the self, society, or the universe. In addition, the works of writers in the eighteenth, nineteenth, and twentieth centuries all contain elements whose appearance in a story or novel clearly identifies it as a piece of Gothic fiction²¹.

Mimo próby precyzyjnego ujęcia problemu, definicja Oakesa odznacza się zbytnią ogólnikowością. Mamy tu do czynienia z poważnym uproszczeniem: właściwości gatunku zostały wyliczone przy całkowitym pominięciu stosunków między poszczególnymi elementami struktury. Otrzymujemy więc jedynie listę cech i motywów niespełniającą warunków poprawnie wyprowadzonej definicji: według Oakesa współczesne powieści możemy określić jako gotyckie, ponieważ „zawierają te same elementy” co dzieła Lewisa i Walpole’a. Kolejny mankament zaproponowanej przez badacza definicji to brak wskazania, które elementy występują jako stałe, a które jako zmienne²².

Pomimo kilku interesujących argumentów przytaczanych przez autora *Science and Destabilization* zaproponowana przez niego definicja nie spełnia warunków, które pozwalałyby na określenie jej jako wyczerpującą. Głównym problemem charakterystycznym dla opisu Oakesa, a także innych podobnych opisów, jest brak strukturalnego ujęcia gatunku. Większość współczesnych badaczy amerykańskich popełnia błąd, o jakim pisał między innymi Władimir Propp: zaproponowane definicje opierają się na wyodrębnieniu samych tylko poszczególnych cech i motywów, nie uwzględniając przy tym ich funkcji²³. Postać ducha pojawia się zarówno w *Zamku Otranto*, jak i w powieści Henry’ego Jamesa *W kleszczach*

²¹ D. Oakes, *Science and Destabilization in Modern American Gothic*, New York 2000, s. 7. Jako elementy konstytutywne gatunku Oakes wymienia między innymi charakterystyczną scenografię (nawiedzony zamek i jego późniejsze przekształcenia), nadnaturalne zjawiska, typowe postaci (ang. *stock characters*) czy wywoływanie uczucia strachu.

²² O konieczności przeprowadzenia tego rodzaju rozróżnienia pisał między innymi M. Głowiński (używając określeń wariantu i inwariantu): zob. M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej* [w:] idem, *Prace wybrane*, t. 3, Kraków 1988.

²³ Zob. W. Propp, *Morfologia bajki*, przeł. W. Zagórska, Warszawa 1976.

lęku; fakt ten jednakże nie wystarcza, żeby oba dzieła zaliczyć do tego samego gatunku.

Oprócz zastrzeżeń natury metodologicznej, koncepcja ciągłości gatunku powieści gotyckiej przedstawia również innego rodzaju problem. Chodzi mianowicie o ogromne zróżnicowanie współczesnych tekstów, które miałyby się do tegoż gatunku zaliczać. Już Edgar Allan Poe wprowadził do interesującej nas konwencji zmiany na tyle znaczące, że niektórzy badacze nie zaliczają jego dzieł do gatunku zapoczątkowanego przez Horacego Walpole'a. Uznając za gotyckie zarówno powieści Stephena Kinga, H.P. Lovecrafta, jak i Williama Petera Blatty'ego, zbliżamy się niebezpiecznie do zastąpienia ciągłości analogią. Podobnie skrajną realizację tego stanowiska reprezentowali w swoich rozprawach F. Brunetiere i P. Van Tieghem, łącząc siedemnastowieczną retorykę z dziewiętnastowieczną liryką lub epopeję homerycką z powieściami W. Scotta²⁴.

Analizując obecny stan badań, dochodzimy więc do wniosku, że współczesna literatura grozy nie została jak dotąd dobrze opisana w swoim aspekcie genologicznym. Quasi-definicje, które można znaleźć w słownikach i encyklopediach, charakteryzują się brakiem spójności i naukowej precyzji opisu. Podobnie dotychczasowe próby stosowania pojęcia powieść gotycka okazują się niesatysfakcjonujące. Jaki kierunek należałoby więc obrać w dalszych badaniach? Czy możliwe byłoby jakiegokolwiek odwołanie się do dokonanych już prób systematyzacji, mimo że wszystkie wcześniej wskazane propozycje są niewystarczające?

Nie ulega wątpliwości, że dzisiejsza literatura grozy w gruncie rzeczy wywodzi się od gatunku określanego jako powieść gotycka. Prawdą jest również, że wiele motywów i technik narracyjnych wypracowanych w ramach tej pierwotnej konwencji pozostaje dzisiaj w użyciu²⁵. Gotycyzm przełomu XVIII i XIX wieku odznaczał się ogromną spójnością: z pewnością dzisiaj sytuacja przedstawia się inaczej. Być może należałoby więc wyjść z założenia, jakie towarzyszyło twórcom *Słownika rodzajów i gatunków literackich*: gatunek określany jako powieść gotycka w historycznym procesie przemian ewolucyjnych dał początek gatunkom pochodnym.

Po pierwsze, trudne zadanie uporządkowania obecnego chaosu pojęciowego należałoby rozpocząć od dogłębnej analizy materiału, czyli samych tekstów. Takie podejście pozwala ustrzec się od błędu, niejednokrotnie już popełnianego na gruncie badań genologicznych, czyli apriorycznego „narzucenia” pojęć i definicji na istniejący materiał literacki.

Po drugie, należy unikać takich metod definiowania, które opierałyby się na wyliczaniu czy zestawianiu określonych cech i charakterystycznych motywów. W rezultacie podejmowania podobnych prób niebezpiecznie rozszerza się bowiem zakres pojęcia, a tym samym jego treść zostaje zubożona. Jeśli więc zostanie uznany zestaw konstytutywnych cech gatunku zaproponowany przez Oake-

²⁴ Zob. R. Cudak, *Genologia w objęciach strukturalizmu* [w:] R. Cudak, D. Ostaszewska (red.), *Polska genologia literacka*, Warszawa 2007, s. 28.

²⁵ Wystarczy odwołać się do charakterystycznych technik narracyjnych, jak akceleracja czy rozmycie. Techniki te szczegółowo opisuje E. Napier, *The Failure of the Gothic: Problems of Disjunction in an Eighteenth-Century Literary Form*, Oxford 1987.

sa, można by dojść do wniosku, że *Moby Dick* Hermana Melville'a, *Wściekłość i wrzask* Williama Faulknera czy nawet *V* Thomasa Pynchona to powieści gotyckie. Należałoby zatem przyjąć reguły definiowania strukturalnego, uwzględniając przy tym cechy stałe oraz zmienne²⁶.

W ten sposób da się wypracować definicje kilku (a może nawet kilkunastu) gatunków, określanych dzisiaj wspólnym, niejasnym, ogólnikowym terminem, za jaki z pewnością należy uznać „literaturę grozy”. Nie ulega wątpliwości, że jest to zadanie żmudne i wymagające ogromnego nakładu pracy: nie tylko ze względu na ciągle narastający, obszerny materiał literacki, jaki należałoby uwzględnić w badaniach. Trzeba wziąć pod uwagę również rozmaite problemy natury metodologicznej, które tutaj zostały tylko wspomniane. Na zakończenie warto więc podkreślić, że zwłaszcza w dziedzinie genologii wciąż aktualne pozostają słowa J.S. Petőfięgo: „W obecnym stanie badań nie można, moim zdaniem, oczekiwać od teorii niczego więcej prócz stopniowych osiągnięć w stawianiu ważnych pytań”²⁷.

Summary

Chaos and Genology: American Horror Fiction after 1835

The article aims at presenting the problems of definition concerning American horror fiction after Edgar Allan Poe. The general confusion and lack of consistency, characterizing the discussion of horror fiction in terms of genre, is identified as a problem in contemporary critical debates. Readers and critics alike describe works by Stephen King or Richard Matheson as ghost stories, horror/terror novels, supernatural thriller, or even Gothic. Still, satisfactory explanations for applying the names are seldom provided. The article attempts to identify some of the reasons for this genological disorder while various suggested definitions are being discussed.

²⁶ Jak proponuje S. Skwarczyńska: „Tylko strukturalne ujęcie rodzaju, ustalające wewnętrzną organizację elementów typowych realizowanych rozmaicie w konkretnych utworach poprzez stałe ich związki, zabezpieczy koncepcję rodzaju przed wyłącznym ustatycznieniem, wyposaży w moment dynamiczny, odzwierciedlający naturalną różność i zmienność konkretnego materiału literackiego przy równoczesnej jego typowości”. S. Skwarczyńska, *Gatunek w literaturze*, s. 20.

²⁷ Cyt. za: K.W. Hempfer, *Teoria gatunków literackich. Tezy* [w:] H. Orłowski (red.), *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec: Antologia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1986, s. 114.